

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**Il rito senza parole e il cadavere che sempre racconta.  
Pratiche di destrutturazione semiotica nella tradizione tibetana**

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/122930> since

*Published version:*

DOI:10.4399/97888548510544

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

# Il rito senza parole e il cadavere che sempre racconta

Pratiche di destrutturazione semiotica  
nella tradizione tibetana

GUIDO FERRARO

ENGLISH TITLE: *The Wordless Rite and the Ever-Narrating Corpse: Practices of Semiotic Destructuration of the Tibetan Tradition.*

**ABSTRACT:** This study rests on the belief that there is a lot to learn from a comparison between theories about signs and narratives developed in different cultural contexts. In this perspective, I take into consideration a ritual practice and a narrative cycle — both greatly widespread in the traditional Tibetan culture — that we may consider as expressions of some theoretical attitude of Buddhist thought against semiotic connections. The ritual practice of Tranquility and Insight (Tib. *Shi-g Nas*) entails a temporary suspension of that linguistic and conceptual filter that ordinarily mediates the relation between us and the world, and so entails the suspension of the usual partition between the interior and the exterior, the subjective and the objective dimension. A definite estrangement from the usual condition of pathemic attachment to everyday things can be reached focusing the mind on the rhythmical cycle of twenty-one breaths. In a somehow subtle analogous way, the ancient narrative complex of the *Tales of the Golden Corpse* shows us twenty-one stories that challenge our capacity to remain immune from the power of the subjective involvement, so distinctive of the narrative form. Either way, what is actually questioned are the very foundations of our semiotic universe: the linguistic structuring, the narrative links, the pathemic patterns.

**KEYWORDS:** Semiotics; narrative theory; ritual; silence; Tibetan culture.

Questo saggio poggia sulla convinzione che la semiotica abbia molte cose da imparare da un confronto con teorie, sul segno e sulla narrazione, sviluppate in altri contesti culturali. In tale prospettiva, prendo

qui in esame parallelamente una pratica rituale e un ciclo narrativo diffusi nella tradizione tibetana: prodotti culturali che possiamo vedere entrambi quali espressioni di un certo atteggiamento negativo verso le connessioni semiotiche, tipico del pensiero buddista.

Il rituale dello *Stato di quiete* (tib. Shi-gNas) implica la momentanea sospensione del filtro linguistico e concettuale che normalmente s'interpone nel rapporto tra noi e le cose, e con questo la sospensione della divisione tra interno ed esterno, tra soggettivo e oggettivo. La realizzazione di un distacco dai comuni stati di attaccamento patemico verso gli oggetti della quotidianità è raggiunta attraverso una concentrazione mentale su cicli di ventuno respiri. In maniera sottilmente analoga, il venerabile complesso narrativo dei *Racconti del cadavere* presenta ventuno racconti che sfidano la nostra capacità di restare immuni alla forza di coinvolgimento della forma narrativa. Nell'uno e nell'altro caso, vengono messi in questione i fondamenti stessi del nostro universo semiotico: la strutturazione linguistica, la connessione narrativa, le configurazioni patemiche.

## 1. Da un altro universo culturale

Tratto, nelle pagine che seguono, di due realtà tipiche della cultura buddista, in particolare tibetana, che ritengo di rilevante interesse per la semiotica: questo sia nei termini di una riflessione su componenti fondamentali dei modelli teorici della disciplina, sia nella prospettiva di un'integrazione tra aspetti che rischiano di essere ancora percepiti come troppo slegati e privi di radici comuni, come la teoria del segno, quella della narrazione, quella degli stati e dei processi patemici. Specificamente, prendo in esame due realtà culturali apparentemente distanti l'una dall'altra. La prima è un ciclo di racconti popolari tradizionalmente molto diffusi in Tibet, noto in occidente attraverso versioni scritte tra loro sensibilmente diverse, com'è normale per i testi orali, tanto più se raccolti in un territorio vastissimo e dalla popolazione dispersa, com'è appunto il caso dell'altopiano tibetano. Il titolo con cui questo complesso narrativo è conosciuto è quello di *Racconti del cadavere* (in tibetano *Ro-sgrung*): si tratta, in prima approssimazione, di un impianto narrativo fondato su un racconto cornice, all'interno del quale si colloca una serie di storie che, per le ragioni

che vedremo, vengono via via narrate da un personaggio all'altro. È interessante sapere che almeno alcuni di questi racconti hanno circolazione indipendente, tanto da poter essere stati facilmente intesi da alcuni folcloristi alla stregua di fiabe, ed essere in effetti inclusi in alcune delle tante raccolte di fiabe tibetane in circolazione. Il carattere religioso di questi racconti è in qualche misura riconosciuto, ma questo è senza dubbio un problema aperto e complesso.

Il secondo oggetto culturale di cui parlo è una pratica rituale tipica delle fasi più tarde di sviluppo del buddismo (correnti cosiddette "tantriche"). Nota in Occidente sotto l'espressione di *Rituale dello stato di quiete*, ma anche con l'espressione tibetana *Scinè* (ortografia tib. *shi-gnas*), questa è una pratica rituale molto diffusa, considerata tra le forme base di quello che noi chiamiamo alternativamente "meditazione" o "yoga", ed è centrale soprattutto in una scuola di pensiero e ordine monastico denominata "ka-ghiu" (tib. *bka-brgyud*), espressione significativa perché fa riferimento alla primarietà dell'*insegnamento orale* (vi appartiene tra l'altro Milarepa, l'unico personaggio religioso tibetano noto in Occidente, per la pubblicazione dei suoi *Canti* e per il film di Liliana Cavani).<sup>1</sup> In questa tradizione, lo "stato di quiete" viene legato a un più ampio complesso concettuale e rituale noto principalmente con il termine sanscrito "mahamudra" — equivalente tibetano Ciak-Chen (*phyag-rgya-chen-po*) — che letteralmente può essere tradotto come "grande simbolo". Avvertiamo subito, però, che tale espressione può essere ingannevole, poiché sembrerebbe rimandare a una classica dimensione semiotica, laddove a ben guardare ci troviamo piuttosto di fronte a un allontanamento dal nocciolo del modello semiotico, potremmo forse dire a una sorta di *al-di-là dei processi semiotici*, a una forma di conoscenza che si pone oltre quanto può appartenere all'area del pensiero concettuale, o anche immaginativo.

Soffermarsi su questa pratica può essere utile anche come riflessione più generale sulla dimensione semiotica dei rituali. In termini molto schematici, sembra che una prospettiva semiotica si trovi a dover immediatamente distinguere tra rituali di natura primariamente espressiva e rituali a impostazione più immediatamente pragmatica.

1. Per la presentazione dottrinale di questo rituale faccio in particolare riferimento a uno dei testi in proposito più noti in Occidente, il volume di Takpo Tashi Namghial (1986, data della traduzione), uno studioso del XVI secolo.

Nel primo caso ci troviamo di fronte ad azioni che gli studiosi hanno non a caso spesso avvicinato alla rappresentazione teatrale, come può valere ad esempio per le danze in cui i partecipanti fanno rivivere momenti della storia tribale, impersonano antenati o riproducono aspetti della struttura sociale. Nel secondo caso, si tratta invece di azioni tese a raggiungere un risultato preciso, secondo un modello di connessione causa-effetto, come avviene nei rituali per provocare la pioggia, per guarire o causare le malattie, eccetera. Non occorre ricordare, però, quanto la riflessione sui fatti semiotici ci abbia messo in guardia contro ogni semplice opposizione tra il “dire” e il “fare”, tra l’espressivo e il pragmatico, tra il piano dell’enunciato e quello dell’accadere. Questo caso, però, si presenta in termini ancora diversi — il che può renderlo particolarmente interessante — dato che si colloca in un quadro culturale che non concepisce la distinzione tra *dire* e *fare* nei termini che a noi sono abituali, e che di conseguenza ci appaiono ovvi.

Per darne una prima idea, si pensi al caso dei *mantra*, vale a dire di quelle formule orali che noi saremmo facilmente tentati di considerare alla stregua di “preghiere”, ponendole dal lato del *dire* — caso più noto quello dell’onnipresente mantra tibetano *om mani peme hum*. La natura meccanica di questa recitazione è nota, a partire dall’uso delle cosiddette “ruote di preghiera” che il fedele può mettere in azione con un gesto della mano (tutti hanno visto fotografie sia delle grandi ruote cilindriche poste davanti ai templi buddisti, sia dei piccoli dispositivi metallici portatili dotati di manico). Questi strumenti, che impropriamente consideriamo in grado di “pregare”, attivano in una forma che diremmo meccanica e automatizzata le proprietà materialmente insite nella struttura sonora corrispondente alle sequenze di caratteri incise sulla superficie, o stampate su un supporto cartaceo arrotolato all’interno. Secondo alcune espressioni moderne, esse agirebbero su un qualche genere di campo energetico, quali “pompe di entropia”, in ogni caso seguendo un percorso fondamentalmente collocato al di fuori della consapevolezza e dell’intenzionalità dei fedeli. A riprova di questo, è interessante citare come, con la diffusione degli strumenti informatici, sia diventata comune una forma di attivazione del mantra tramite salvaschermo per computer, che si dice lo stesso dalai lama abbia giudicato pienamente equivalente all’uso delle ruote di mantra tradizionali. Tutto questo serve a sottolineare subito l’ambiguità

profonda tra i concetti di preghiera e di rituale, tra fatto verbale e materiale, tra piano espressivo e teorie esotiche relative a modi d'azione fisica sull'ambiente.

Un rituale come quello dello *Scinè* può presentarsi privo tanto di una dimensione propriamente espressiva quanto di un rapporto che leghi un'azione a un effetto esterno; più radicalmente, potremmo dire che questo rituale si fondi propriamente sulla sospensione tanto del rapporto tra causa ed effetto quanto di quello tra significativo e significato. Dobbiamo in effetti considerarlo come parte di un modo di pensare che coglie una dimensione che potremmo definire intrinseca, connaturata e immediata, ma per la quale di fatto la nostra lingua non dispone propriamente di termini adeguati. Sappiamo del resto che la teoria buddista si presenta per certi aspetti come un materialismo oggettivista la cui concezione radicale ci è difficile afferrare: una concezione per la quale tutta la realtà è sottomessa allo svolgersi di una catena meccanicistica di cause e effetti. Il piano di realtà detto *samsara* è pensato non a caso nei termini di una ruota che gira senza fine, fondato su un principio di "esistenza condizionata" per cui ogni azione immediatamente e ininterrottamente produce i suoi effetti, con una inesorabilità che pochi pensatori occidentali hanno osato sfiorare. In termini di teoria narratologica, questo rappresenta anche un'applicazione ferrea ed estrema dei principi di quella che si può chiamare "narrazione causale". Dunque, si può a questo punto comprendere come lo "stato di quiete" di cui parliamo possa prendere la sua ragion d'essere e il suo senso proprio *per differenza*, in quanto modalità di resistenza e quale pratica oppositiva allo stato mentale che ci è abituale, tendendo invece a una sia pur temporanea e precaria realizzazione di uno stato in qualche modo *fermo*, uno stato della mente "chiaro, puro e primigenio" che in prima istanza rifugge da ogni mutevolezza.

## 2. Il cadavere parlante e il divieto di parola

Le considerazioni precedenti hanno anche introdotto, sia pure per cenni, quella dimensione del *negativo*, quell'attenzione per il *vuoto* e il *non-essere* che è un aspetto tipico del pensiero buddista, e che presenta tra l'altro sorprendenti ma profonde analogie con aspetti chiave della riflessione semiotica saussuriana. Più specificamente, la

ricerca della fissità di cui parlavamo, corrispondente a livello di pratica rituale alla posizione immobile e silenziosa del praticante dello *Stato di quiete*, così come il nucleo costruttivo del ciclo dei *Racconti del cadavere* quale ora lo preciseremo, toccano aspetti propriamente costitutivi dei fatti semiotici, portandoci verso una sorta di *semiotica del silenzio*, del senza parola o dell'al di là della parola: una dimensione che tocca le basi stesse della nostra tendenza a semiotizzare; ci troviamo in effetti posti di fronte a una vera e propria visione in negativo dei processi di semiotizzazione.

Il ciclo dei *Racconti del cadavere* ci pone di fronte a un meccanismo narrativo centrato sulla necessità di mantenere il silenzio, anche in risposta alla parola dell'altro, o più precisamente alla narrazione dell'altro. Ecco dunque un caso in cui, in maniera molto esplicita, la parola e la narrazione sono caratterizzati negativamente, nello stesso momento in cui se ne sottolinea il potere, mostrandoci le difficoltà insite nel *resistere alla parola* e nel sottrarsi al fascino della narrazione. Del ciclo, come già accennato, esistono diverse versioni, sia in lingua tibetana sia in traduzione inglese o francese (segnalo Macdonald 1967, Benson 2007, Robin 2011). Il problema della "versione originale" ovviamente non si pone, trattandosi di materiale folclorico raccolto indipendentemente in aree e in momenti diversi. Si porrebbe, invece, un problema di correttezza filologica, non facilmente valutabile, e nel quale non si può comunque entrare in questa sede; ai nostri fini appare comunque più utile porre sullo stesso piano il materiale disponibile. Aggiungo che non ci sono purtroppo, di questo ciclo, analisi complessive che ne chiariscano davvero il senso e il valore culturale, per cui molti aspetti e molti riferimenti restano alquanto oscuri ed enigmatici; io mi limiterò in ogni caso a prenderne in considerazione alcuni lineamenti generali e pochi racconti tra quelli più rappresentativi e comuni a più versioni (oltre che spesso noti anche come unità folcloriche indipendenti). Tralascio inoltre la questione complessa relativa alla connessione con il ciclo indiano dei *Vetala*, con il quale un qualche imparentamento esiste senza dubbio, così come il confronto con le versioni in lingua mongola, appartenenti a una cultura che ha avuto profonde connessioni con quella tibetana.

In sintesi, il protagonista di questi racconti — che per la verità muta molte caratteristiche da una versione all'altra, e però mantiene quasi sempre lo stesso nome: Deciö Sanpo (tib. bDe-spyod bZang-po) —

si trova a dover affrontare un'impresa di grande difficoltà, che potrà essere portata a conclusione solo se egli mantiene il silenzio di fronte al perfido spirito che volta a volta lo intrattiene con un nuovo racconto. Si ottiene così una struttura con ventuno (numero più tipico) racconti collocati all'interno di una cornice; una struttura che i commentatori occidentali hanno spesso avvicinato a strutture seriali come quelle delle *Mille e una notte*, dei *Canterbury Tales*, o addirittura del nostro *Decameron*. Per la verità, il folclore è ricco di queste affascinanti costruzioni fondate sulla relazione tra un racconto portante e una serie di narrazioni incluse, con possibilità di declinazione anche più interessanti e significative di quanto non valga per certi esempi letterari, dove in fondo non si va molto più in là di un dispositivo formale esteriore. Ricordo, ad esempio, una bellissima storia tradizionale italiana (che possiede diverse varianti regionali, cfr. Calvino 1956, dove è riportata come fiaba 15) in cui una ragazza, evidentemente memore di Shazad, deve continuare a raccontare storie senza fine, agganciandole l'una all'altra, per salvarsi da un aggressore. Ma già la differenza rispetto a questi esempi è assai significativa: in queste storie, infatti, la narrazione riveste un valore nettamente positivo, e il potere che l'enunciazione assegna al narratore è visto come forza che contribuisce alla protezione e al riscatto del più debole. Nel caso del complesso folclorico tibetano, invece, il debole è la vittima di questo potere di narrazione, e il narratore è il mostro, il cadavere parlante, lo spirito malvagio che sottopone l'ascoltatore a una sorta di bombardamento narrativo che ripetutamente lo sconfigge. Per dare un'idea della logica che regge questi racconti, porto ad esempio una sintesi della parte iniziale, rifacendomi in particolare alla versione indipendente pubblicata da Clifford Thurlow in un volume dell'autorevole *Library of Tibetan Works and Archives*; ne esiste anche una traduzione italiana, per molti aspetti simile alla parte iniziale della classica versione di Macdonald (1967).

Si racconta di tre ragazzi che passavano il tempo a giocare insieme, pur essendo di condizioni familiari molto diverse: uno, infatti, era figlio del re locale, uno era figlio del primo ministro (o in alternativa di un ricco mercante), e il terzo era figlio di un mendicante. Un certo giorno i ragazzi vedono il nido di un corvo, molto in alto in cima a un abete, e fanno una scommessa su chi sarebbe riuscito a farlo cadere a terra colpendolo con un sasso. Per dimostrare la sua sicurezza di



essere il più bravo, il figlio del re dice che se dovesse essere un altro dei ragazzi ad abbattere il nido, una volta ereditato il regno, gliene avrebbe ceduto la metà. Il figlio del ministro, non volendo essere da meno, fa un'analogia promessa sulla metà delle sue ricchezze. Il figlio del mendicante, non avendo nulla di prezioso da offrire, promette di servire per tutta la vita chi dovesse risultare vincitore. In realtà, essendosi fatta sera senza che nessuno fosse riuscito a colpire il nido, il figlio del re e il figlio del ricco se ne andarono a casa, perché erano attesi a cena. Il figlio del mendicante restò solo, e continuò a tirare pietre.

Proprio allora, una pietra colpisce il nido, facendolo cadere a terra. Dal nido sbuca fuori un monaco eremita, che in quel nido stava meditando. Il ragazzo si scusa, e racconta come il fatto sia avvenuto; allora il monaco, che era un lama di grande sapienza, gli offre la possibilità di compiere una grande impresa, con la quale avrebbe salvato il mondo. Si tratta di andare nel regno dei morti e degli spiriti maligni, trovare il terribile spirito-cadavere Rongodup, acchiapparlo con una fune e una rete, e portarlo dal lama, che sarebbe stato in grado di renderlo inoffensivo (o, secondo altre versioni, di trasformarlo in oro). Particolare importante: allo spirito malvagio non bisognava in alcun caso rivolgere la parola.

Il nostro giovanotto parte per il regno dei morti, lo raggiunge dopo vari giorni e notti di cammino, e qui riesce a catturare l'orrendo Rongodup, lo infila nella rete e si avvia sulla strada del ritorno. Il perfido spirito-cadavere cerca di convincere il ragazzo a fare conversazione, ma questi, memore dell'avvertimento ricevuto, resta completamente silenzioso. Rongodup lo invita allora a raccontare una storia, ma anche qui non ottiene risposta. "Bene, dice, dunque ti racconterò una storia io". E qui la vicenda cornice si apre alla prima storia che il cadavere racconta.

La storia è questa. Una volta, tanti anni fa, c'erano tre ragazzi che giocavano sempre insieme. Uno era figlio del re, uno era figlio del primo ministro, e il terzo era figlio di un mendicante. . . La storia raccontata non ripete meccanicamente il contenuto della storia cornice; i tre ragazzi fanno, però, la stessa scommessa (offrendo la metà del regno, la metà delle ricchezze, o il proprio servizio a vita). L'impresa è invece diversa, e a questo punto più significativa: si tratta infatti di riuscire a far parlare una bellissima fanciulla, muta dalla nascita. Ci

provano, senza successo, sia il figlio del re sia il figlio del ministro. Aiutato da una vecchia maga, e usando una forma molto romantica (i due sarebbero stati sposati in altre vite precedenti), il figlio del mendicante riesce a far pronunciare alla fanciulla il suo assenso a sposarlo ancora una volta. Così i due si sposano e lui, avendo vinto la scommessa, riceve dai due amici grandi ricchezze e la metà del regno. A questo punto il destinatario del perfido racconto non riesce più a stare zitto. “Ma lui ha avuto tutto, e io niente!”. Appena dette queste parole, la rete si rompe e il cadavere fugge sghignazzando. La prova è stata fallita.

Il modo in cui è costruito il meccanismo retorico che porta il protagonista all'errore è certamente interessante: lo spirito malvagio duplica all'interno della storia raccontata una vicenda per troppi versi analoga a quella del suo ascoltatore, dando vita a un esempio classico di imprevedibile intreccio tra i livelli dell'enunciato e dell'enunciazione. In aggiunta, e quasi beffardamente, la prova che, nella storia narrata, sancisce il successo del protagonista — far parlare chi sempre tace — è di fatto analoga a quella che, nella vicenda cornice, viene affrontata e superata non dal ragazzo ma dall'insidioso cadavere. Così il narratore proietta se stesso nel personaggio che ha prima costruito in modo da determinarvi, invece, l'identificazione del suo ascoltatore. Di fatto, proprio l'atto di enunciazione con cui il ragazzo commenta il successo del suo omologo nella storia enunciata decreta il successo del suo avversario nella vicenda che egli sta vivendo. Cedere al gioco di specchi, lasciarsi ingannare da questi riflessi sbilenchi, e così rompere il confine tra l'interno e l'esterno del discorso narrativo: questo è l'abbaglio che condanna il nostro eroe al suo reiterato insuccesso.

S'intende che, sul piano dei significati e degli insegnamenti di questo racconto, vediamo portato agli estremi, e dunque reso più evidente, quel sottile meccanismo d'immedesimazione con il soggetto della vicenda che è comune nella fruizione della maggior parte dei generi narrativi — di quelli occidentali, ma non solo. Ben diversi possono essere però gli atteggiamenti e le valutazioni rispetto a tale spontanea inclinazione. Nella nostra teoria della narrazione, questo è considerato come un aspetto interessante della dimensione pragmatica della comunicazione narrativa: un aspetto magari curioso, magari accentuato dal grado di eventuale ingenuità del destinatario, ma comunque sostanzialmente naturale e, diciamo, fisiologico. Non è così nella visione

buddista, molto pronta a mettere in guardia da ogni caduta nell'illusione della soggettività (e qui emerge l'aspetto filosofico, o se vogliamo l'insegnamento religioso, di questo ciclo narrativo). Vediamo in molti casi disapprovato lo stesso protagonista delle storie narrate, per il fatto di viverle dall'interno di una sua percezione soggettiva degli eventi, e dunque senza poter capire cosa davvero stia accadendo; ma a maggior ragione viene condannata l'immedesimazione del fruitore della narrazione, a sua volta soggettiva, con tale soggettivo protagonista. In area buddista, vi sono molti racconti popolari che giocano, anche scherzosamente, sull'ingannevole definizione del limite tra l'identità dei protagonisti della storia enunciata e quella dei destinatari che la stanno ascoltando: questi ultimi possono trovarsi all'improvviso, e inaspettatamente, catapultati *dentro la storia* da uno scaltro e insidioso narratore.<sup>2</sup>

## 2.1. *Indovini e predizioni*

In termini più generali, i meccanismi che determinano l'errore, in pratica la presa di parola del protagonista al termine di ciascuna delle storie che gli sono narrate, sono di varia natura, e perlopiù non eguagliano un tale livello di sottigliezza e d'interesse semiotico. Nella maggior parte dei casi, ha un ruolo decisivo l'attesa di una chiusura della struttura narrativa. In qualche caso, in effetti, il racconto sembra mancare di una sezione conclusiva, lasciando qualcosa di non detto o delle connessioni logiche non chiarite, spingendo così il povero Deciö a una richiesta di chiarimento. Talvolta, è lo stesso spirito narratore a porre al suo ascoltatore un'insidiosa domanda sulla fine della vicenda. Ma nella maggior parte dei casi questo non è neppur necessario: Deciö è talmente preso dalla logica della storia raccontata da non riuscire a impedirsi una parola d'approvazione o disapprovazione, o una piccola esplicitazione della "morale della storia". Quello che il nostro personaggio evidentemente ama è la sensazione — che io dico "posizionale" — della chiusura della storia, con ogni cosa rimessa al suo posto e ogni attribuzione di valore assegnata nel modo che si doveva. In effetti, egli non s'avvede di come sia proprio questo im-

2. Uno degli esempi più godibili di tale gioco narrativo può essere il racconto birmano intitolato *Cinque storie straordinarie*, in Ferraro e Buscaglino 1989, pp. 226–229.

placabile congegno che apre una tensione e richiede una chiusura a determinare il potere che la struttura narrativa esercita in quanto tale su chi si espone al suo fascino.

Si noti che, per converso, uno degli aspetti che più hanno colpito, di questi racconti, è giusto al contrario il fatto che essi attraversino situazioni strane, combinazioni inattese e irregolarità di varia natura. Una delle storie più note — che circola anche come racconto a se stante — è ad esempio quella dell'*Indovino con la testa di porco*.<sup>3</sup> Il protagonista di questa storia è un tipo ozioso e inetto, cui la moglie impone di trovarsi un lavoro. Egli decide di fare l'indovino, e parte da casa con i pochi soldi posseduti dalla famiglia. Incappa in una serie di casualità infauste e bizzarre che lo riducono in miseria, bastonato e completamente nudo, e trasformano la storia in una specie di comica dell'assurdo; finché per un'altra pura casualità egli viene a sapere dove un ladro ha nascosto una preziosa turchese rubata alla regina. Questo gli permette di spacciarsi con il re quale un vero indovino, e grazie a questo caso fortunato essere per un breve periodo rispettato e onorato. Ma gli eventi successivi lo fanno ripiombare nell'incertezza legata a eventi caotici che egli non è assolutamente in grado di controllare, fino al finale a sorpresa in cui il fallito indovino compare davanti alla moglie proprio nel momento in cui, per un altro equivoco, le stanno comunicando la morte del marito. In questa vicenda sono proprio le connessioni logiche che tengono insieme gli eventi ad essere prese di mira: l'accadere dei fatti, per quanto oggettivamente giustificato da una catena di cause, è soggettivamente indecifrabile, sicché il preteso indovino si trova immerso in un mondo imprevedibile e assurdo, non controllabile da alcun programma narrativo, non comprensibile da chiunque si muova all'interno della vicenda. Come meglio rendere percepibile l'idea che l'accadere delle cose si svolge fuori del controllo della nostra logica, delle nostre intenzioni e dei nostri desideri?

Ma a proposito di indovini, facciamo un ultimo riferimento alla storia che più spesso è collocata in chiusura del ciclo. Si tratta qui di un vero indovino di professione, convocato a palazzo per interpretare uno strano sogno fatto dal re. L'indovino, anziché parlare, si limita a una risatina, facendo infuriare il re che, sicuro di mandarlo a morte, lo

3. Faccio riferimento in particolare alla versione con testo originale a fronte in Robin 2011, dove è il racconto XIII.

invia letteralmente all'inferno, con l'incarico di portargli una ciocca di capelli del re dei demoni. L'indovino parte, sul suo cammino incontra varie avventure e supera varie imprese, culminanti in quella che inizialmente gli era stata assegnata. Torna al suo paese e si presenta al re con i capelli del demone, tre bellissime mogli e ricchezze in abbondanza. Inutilmente il re, gelosissimo, cerca di affidargli altre imprese impossibili, ma gliene viene solo del male. Alla fine, l'indovino fa gettare in acqua delle piume d'uccelli variopinte e il re, credendo scioccamente di vedere nell'acqua delle pietre preziose, vi si butta e annega. La gente del paese sceglie l'indovino come nuovo sovrano, e questi finalmente rivela che ciò che era accaduto era esattamente ciò che egli aveva previsto fin dal principio, correttamente interpretando il sogno del re. "Ma, conclude, avrei potuto rivelarlo in quel momento? Di sicuro, il re mi avrebbe fatto ammazzare".

Il ciclo si conclude così con un altro caso di silenzio da mantenere, e soprattutto di garbuglio tra piano dell'enunciato e piano dell'enunciazione, tra dimensione discorsiva e dimensione d'azione. L'indovino ha previsto che sarebbe accaduto quello che lui stesso contribuisce in prima persona a far accadere, e ha d'altro canto taciuto la sua predizione perché, dichiarandola, essa non si sarebbe realizzata. Quest'uomo prevede davvero il futuro, ma non lo predice: sa cosa accadrà, ma a patto di cambiare la sua enunciazione, perché da questo dipende il fatto che la sua previsione si realizzi. Questo indovino si colloca allora dentro o fuori il futuro che legge nel sogno del re? Un complesso narrativo che legge in chiave negativa l'atto stesso del narrare, prendendo le parti di un — peraltro quasi impossibile — silenzio, si chiude dunque presentandoci un personaggio il cui speciale sapere è valido solo a patto che venga taciuto.

Per togliere ogni dubbio al lettore, confermiamo che anche in quest'ultimo caso il nostro Deciö risulta incapace di mantenere il silenzio. Ci saremmo aspettati che, dopo una lunga serie di insuccessi, egli superasse alla fine la sua prova, ma non è così (ottiene, al massimo, un successo del tutto parziale). Il ciclo ci si presenta così con un carattere stranamente ripetitivo, quasi ossessivo, e in certo senso effettivamente rituale. Tra l'altro, si dovrebbe in proposito tener conto anche del fatto che questi racconti, che noi leggiamo sulle pagine di qualche libro, erano tipicamente esposti da narratori particolari, in occasioni in qualche modo speciali e in forme emotivamente coinvolgenti. L'aspetto ritua-

le, presente nei contesti narrativi originari, sulla carta va ovviamente perduto. In ogni caso, l'avvicinamento al rituale di cui parlerò nelle pagine che seguono mi è stato suggerito da un ex-monaco tibetano a cui avevo chiesto ragguagli sul valore religioso che ai *Racconti del cadavere* potesse essere attribuito. La connessione con il rituale dello *Shinë*, il cui valore riprenderemo in chiusura di questo scritto, può essere in prima battuta suggerita dal ricorrere del numero ventuno. Ventuno sono, tradizionalmente, le storie raccontate dal cadavere (per quanto le versioni pubblicate raggiungano anche i venticinque racconti), così come ventuno sono i cicli di respirazione che scandiscono la pratica rituale. Ma vediamo di cosa si tratta.

### 3. Il Rituale dello stato di quiete

Ogni presentazione delle modalità di questa pratica rituale si apre dicendo che essa non è propriamente passibile di una spiegazione verbale, in quanto può essere compresa solo nella dimensione del suo concreto esercizio. Le istruzioni che comunque vengono poi fornite ci lasciano il dubbio se si tratti di un'azione molto complessa (alcuni testi impiegano centinaia di pagine per una sommaria presentazione) o al contrario troppo *apparentemente* semplice (altri testi se la cavano in effetti con un paio di paginette). In questa sede si tratta comunque soltanto di darne un'idea, allo scopo di discuterne il significato.

In linea generale, siamo soliti pensare che un rituale sia descrivibile nei termini di una serie di azioni, di gesti, o di parole. Eventualmente, siamo disposti a concepire rituali puramente interiori, che prendono la forma di una serie di operazioni mentali (e nella tradizione buddista, com'è noto, ve ne sono parecchi). Qui, però, non ci sono azioni o gesti da compiere, meno che mai ci sono parole, e neppure sono prescritte vere e proprie operazioni mentali. Potremmo dire, però, che lo *Scinë* sia *rituale allo stato puro*, un rituale che non esprime nulla, che non mira a determinare alcuna conseguenza, che non prevede alcuna azione o parola, ma che forse costituisce in primo luogo uno strumento per sperimentare la ritualità in quanto tale, la regola in quanto tale, la successione dei momenti in quanto tale.

Una parte importante delle indicazioni concrete riguarda la postura: il praticante assume la "posizione del loto", seduto a gambe incrociate,

le mani rivolte in alto, leggermente premute l'una sull'altra, a quattro centimetri sotto l'ombelico, la schiena dritta ma non in tensione, gli occhi aperti che guardano avanti, non vicino e non lontano... Lo scopo è, diremmo, quello di determinare un atteggiamento che possa essere al tempo stesso immobile e vigile, non attivo ma neppure bloccato, non rilassato e senza alcuna forma di chiusura in se stessi, anzi aperto alle sensazioni esterne. Il respiro deve essere naturale, relativamente lento ma senza forzature. Il praticante è invitato a concentrarsi su qualcosa. C'è chi si concentra su un oggetto posto davanti a sé, come ad esempio un pezzo di legno. Si nota che non ha alcuna importanza quale sia l'oggetto, anzi alla mente di chi svolge il rituale questo deve apparire privo di qualsiasi identità, di qualsiasi nome, di qualsiasi significato o possibile riferimento a una funzione. È proprio la concentrazione sull'entità singola e separata che ne cancella l'identità. Come noi sappiamo da Saussure, il quale del resto senza saperlo ripete punti fondamentali dell'antico pensiero buddista, l'identità e il senso di ogni cosa dipendono dalle *relazioni* che la collocano in una catena di eventi o in una classe di oggetti... Ebbene, è proprio questo a essere cancellato. Noi usiamo per certe pratiche orientali il termine "meditare", ma questo rischia di essere profondamente ingannevole, dal momento che sembra implicare un esercizio di pensiero su un determinato argomento, laddove qui, proprio al contrario, si ha una forma di concentrazione vuota e immobile, destinata a cancellare la maggior parte dei processi e degli aspetti che leghiamo all'idea stessa del "pensare".

Si tratta di compiere l'esperienza di una proiezione della mente su qualcosa di esterno, ma senza attivare gli abituali processi mentali che interpretano, riconoscono, denominano e classificano. L'oggetto esterno, potremmo dire, va lasciato nella sua condizione di esterno-a-noi, non avviluppato dalle nostre categorie, non conquistato al senso dell'Io. Non senza analogia, dunque, con l'esercizio proposto a Deciö, cui si chiedeva di ascoltare lo svolgersi degli eventi senza prendere posizione, senza attribuire valori, senza insomma fare intervenire il suo Io. I testi più approfonditi presentano in verità la cosa in termini filosofici più complessi. Si tratta di "focalizzare la mente su un'immagine percepita, senza discriminazione". Il "senza discriminazione" si riferisce a quanto abbiamo appena detto, e su cui brevemente torneremo, ma è interessante anche l'espressione "immagine percepita", spiegata nel senso

che ci si concentra sulla nostra consapevole percezione dell'oggetto, e non sull'oggetto in quanto tale. Il confine tra l'io e la cosa, tra l'interno e l'esterno è dunque sottile e complesso.

Diventa significativo a questo punto il fatto che l'indicazione più frequente sia quella di concentrarsi, più che su un qualche oggetto d'osservazione, sul proprio stesso respiro. Aiuta in questo senso la pratica dell'enumerazione, che stabilisce di contare ogni volta una serie di ventuno successivi cicli di respiro: si cerca in questo modo di mantenere l'attenzione fissa sul regolare, immutabile succedersi dei propri atti di inspirazione ed espirazione. Ebbene, il nostro respiro è esattamente un processo fisiologico posto sul limite tra il volontario e l'involontario, tra il controllato e il meccanico, e concerne proprio il nocciolo della permeabilità corporea tra l'interno e l'esterno. Questi respiri sono percepiti come un evento interno a noi, o più propriamente come qualcosa di materiale ed esterno? La distinzione appare, in certo senso, sospesa. Fissando l'attenzione sul contare in quanto tale, percepiamo che stiamo computando un ritmo che non ha inizio né fine, che si succede secondo modalità in definitiva al di là della nostra comprensione, e che mentre vi fermiamo l'attenzione sembra quasi dissolversi... favorendo, anche per questa strada, quello che viene detto uno "stato non-discriminativo": uno stato in cui percepiamo suoni, forme, colori, in modo vivido ma al tempo stesso non definito.

#### **4. Conclusione**

Va a questo punto fatto riferimento alla fondamentale teoria buddista sui due tipi di conoscenza. La pratica dello Scinè si richiama infatti al principio di una pura conoscenza empirica, sensoriale, intesa come conoscenza di cose singole, sempre *particolari*, colte in istanti specifici. A questa, si contrappone la conoscenza intellettuale, "costruttiva", fondata sui concetti, sulle parole, e dunque sull'elaborazione di classi astratte. Autori importanti di questo universo filosofico lontano dal nostro, come Dharmakirti, Kamalasila o Dignaga, si sono fermati a esaminare il tipo di conoscenza che si limita a quanto ci giunge dalla pura sensazione, senza alcuna aggiunta di quanto può essere specificato da un nome, senza alcuna introduzione di relazioni e qualità. È chiaro che il rituale di cui parliamo immerge il praticante in questo



tipo di conoscenza, o quanto meno lo aiuta a rendersi conto di come vi possa essere una forma di conoscenza diversa da quella usuale, perché a differenza di quest'ultima tendenzialmente non categoriale, priva di emozioni, di effetti di senso, di relazioni, di soggettività. Non toccheremo certo in questa sede pratiche in qualche modo analoghe, usate in Occidente in chiave indubbiamente molto più laica e pragmatica, ad esempio da manager aziendali che si preparano per una riunione importante, ma il fatto che questo tipo di esercizio mentale offra una speciale lucidità e prontezza di pensiero apre affascinanti prospettive di approfondimento psico-semiotico.

In tema di fondamenti teorici, ricordiamo invece come i concetti chiave della semiotica saussuriana siano imperniati sulla dimensione fortemente categoriale che globalmente caratterizza la conoscenza umana, e sull'interazione tra questa e i sistemi semiotici, in primis le lingue naturali. La dimensione *costruttiva* dei linguaggi, che per noi è una delle maggiori acquisizioni teoriche della semiotica, è stata invece considerata in chiave negativa dal pensiero buddista, proprio perché il sistema di classi costruito dal linguaggio — un sistema di classi “vuote” perché definibili unicamente attraverso un gioco relazionale di differenze e di negazioni — si interpone tra noi e una conoscenza diretta e positiva del mondo. Quella entità, indubbiamente e oggettivamente presente, che vedo muoversi davanti a me, produce una conoscenza sensoriale precisa, unica e certa, ma nel momento in cui io dico che è una “mucca” faccio capo a una categoria concettuale che non è “nelle cose”, e che anzi me ne porta lontano, poiché in tal modo sto facendo riferimento a un sistema relazionale che individua una classe di entità che sono non-pecore, non-cani e non-elefanti: sto usando, in fondo, una modalità di pensiero negativa, formale, non ancorata al reale (s'intende che stiamo forzatamente semplificando un'elaborazione di pensiero dal canto suo molto ricca di sottigliezze). Nessuno nega l'utilità di questo livello astratto, beninteso, ma molte pratiche buddiste cercano, quanto meno, di renderci consapevoli dell'azione di questo dispositivo intellettuale, e della componente in qualche modo illusoria cui facilmente ci capita di soggiacere quando identifichiamo le *cose* con *costrutti mentali* quali i concetti e i significati delle parole.<sup>4</sup>

4. Per un approfondimento di questi temi si può fare riferimento innanzi tutto alla fondamentale e classica opera di Theodore Stcherbatsky (1930).

Ricordiamo del resto come Émile Durkheim, parlando del linguaggio e dei sistemi di simbolizzazione — e proprio all'interno del suo grande libro sulla vita religiosa — fosse giunto ad affermare che, in un certo senso, la nostra rappresentazione del mondo esteriore possa essere considerata come “un tessuto di allucinazioni” (Durkheim 1912: 286).

La fondamentale determinazione saussuriana della natura soggettiva e a-referenziale della lingua può ben essere avvicinata, come ha fatto la cultura tibetana, alla natura non meno soggettiva propria a moltissime costruzioni narrative. In entrambi i casi, siamo di fronte alla definizione di una *prospettiva* sulle cose (e come tutti ricordiamo, alla base del *Corso di linguistica generale* vi è il famoso principio per cui è il punto di vista a creare l'oggetto). Il primo dei *Racconti del cadavere*, in particolare, mostra subito come il fruitore della narrazione, pur illudendosi di essere un mero spettatore rispetto ai fatti narrati, debba di fatto scoprire di esservi invece proiettato all'interno, e di come l'adesione a una fruizione fatalmente prospettica implichi quella partecipazione patemica che, nel quadro della visione buddista, è la causa di ogni allontanamento dalla conoscenza dell'oggettiva *datità* delle cose e del loro oggettivo concatenamento, al di fuori dunque di ogni chimerico *programma narrativo*. In fondo, possiamo dire che venga così negata la classica distinzione di Benveniste tra la modalità in terza persona della *storia* e quella in prima e seconda persona, sempre implicante, del *discorso*.

La fruizione dei ventuno racconti sulla disfatta del ragazzo che non sa mantenere il silenzio, e la concentrazione del praticante sui ventuno respiri di un rituale che per un momento sospende il linguaggio, costituiscono dunque davvero un doppio esercizio la cui connessione, suggerita dalla sensibilità di un tibetano, ci appare alla fine davvero giustificata. Non è del resto così lontana dalla semiotica l'idea che la forma narrativa possa avere impieghi che l'avvicinano alla dimensione rituale. Nel momento, anzi, in cui la semiotica assume sempre più una prospettiva per la quale il “senso” non è più pensato come un “qualcosa” di statico e architettonicamente strutturato, ma come un congegno operativo, una realtà processuale che “avviene” nel momento della fruizione (prospettiva aperta già dal celebre libro di Eco del 1979), ci è più facile avvicinarci all'idea della fruizione narrativa come *esperienza*, e in qualche misura anche come possibile evento “rituale”.

È certo interessante per la semiotica esplorare i modi in cui, in un universo culturale lontano dal nostro, siano state sviluppate tecniche decisamente antagonistiche nei confronti di dispositivi base di costruzione del senso come il linguaggio e la narrazione. Ma dobbiamo sottolineare come questo, anziché presentarsi quale elegante esercizio di pensiero per intellettuali, prenda il carattere di un sistema (quasi) religioso. Non dovremmo però stupircene troppo, visto il modo specifico in cui, in un contesto culturale così laico come quello del mondo occidentale ad inizio anni duemila, le concezioni durkheimiane hanno avuto quella che è forse la loro più interessante traduzione nella forma fantastica di una costruzione narrativa — il ciclo cinematografico di *Matrix*. Qui viene presentato un mondo la cui concreta realtà oggettiva è inattuabile, un mondo fatto di linguaggio e di scrittura, ma Neo, l'eroe che lo simboleggia, passando da una posizione inizialmente ribelle a una missione di protettore della "matrice", assume carattere esplicitamente e nettamente religioso (un elemento importante, nella storia della nostra cultura diffusa, su cui sarebbe opportuno riflettere meglio).

Certo le realtà tipiche della cultura buddista che sono state trattate in queste pagine possono in prima istanza apparirci lontane dai nostri modi di concepire l'area del "religioso", per non parlare di quella del "culto". Il culto e i rituali religiosi, diremmo, non sono forse per definizione atti rivolti ad altri — entità superiori o divinizzate? E non è vero che il culto si lega a un'idea di sacrificio, di rinuncia a qualcosa di proprio, di diminuzione di un riferimento all'io...? Quanto dunque ne sarebbero lontane queste pratiche che non hanno finalità al di fuori dell'esperienza personale del soggetto che le esegue, che non si rivolgono ad alcuna entità superiore! E tuttavia, se ne consideriamo il significato e l'effetto cercato, dobbiamo riconoscere che lo scopo di questo rituale è giusto quello di slegare chi lo pratica dalla chiusura nell'universo mistificante dell'io, per aprirlo a una forma di conoscenza superiore, e in qualche modo *sacra*: quella che si suole chiamare "illuminazione", e che corrisponde a uno sguardo sul mondo, e a una forma di vita, svincolata appunto dai limiti della soggettività, dal peso delle istanze patemiche, dai meccanismi ritenuti alienanti delle configurazioni narrative. In definitiva, è forse questo soprattutto ciò che il praticante dello Scinè vede, con il suo sguardo puntato su oggetti senza nome: un insieme di entità che *esistono qui e ora*, un universo

cui è stata sottratta la dimensione fatalmente simulacrale di un'elaborazione narrativa che ostinatamente proietta valori su oggetti per definizione *non-qui* e *non-ora*, entità perennemente assenti, ipotizzate e vagheggiate, fluttuanti in una dimensione virtuale.

## Riferimenti bibliografici

- BENSON S. (2007), *Tales of the Golden Corpse. Tibetan folk tales*, Interlink Books, Northampton (Mass.).
- CALVINO I. (1956), *Fiabe italiane*, 2 voll., Einaudi, Torino.
- DURKHEIM É. (1912), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Alcan, Parigi (trad. it. *Le forme elementari della vita religiosa*, Roma, Meltemi 2005).
- ECO U. (1979), *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
- FERRARO G., BUSCAGLINO G. (1989), *Fiabe birmane*, Arcana, Milano.
- MACDONALD A.W. (1967), *Matériaux pour l'étude de la littérature populaire tibétaine*, Presses Universitaires de France, Parigi.
- ROBIN F. (2011), *Les Contes facétieux du cadavre / Mi-ro-rtse-sgrung*, L'Asiathèque, Parigi (testo bilingue, con tibetano e traduzione francese a fronte).
- STCHERBATSKY T. (1930), *Buddhist logic*, 2 voll., Academy of Sciences, Bibliotheca Buddhica, Leningrado (riedizione Mouton, L'Aia 1958).
- TAKPO TASHI NAMGYAL (Dwags-po bKra-shis rNam-rgyal) (1986). *Mahamudra. The Quintessence of Mind and Meditation*, trad. ingl. L.P. Lhalungpa, Shambala, Boston e Londra, (orig. tibetano *Ngedon chak-gya chenpoi gomrim seyvarjepai lekshey dawaiozer*, data non precisata, date di vita dell'autore 1512-1587).
- THURLOW C. (1975), *Stories from Beyond the Clouds. An Anthology of Tibetan Folk Tales*, Library of Tibetan Works and Archives, Dharamsala (trad. it. *Fiabe tibetane*, Arcana, Milano 1985).

Guido Ferraro  
Università di Torino